ملاحظات

عن القصة والفكاهة

تأليف
اندريه جيبسون

ترجمة
نصر أبو زيد

يلاحظ جورج ميريديث George Meredith في مقالته عن موليير «مقالة في الكوميديا» أن المفهوم الذى تقدمه شخصيات ألسست Alceste وطرطوف Tartuffe وسليمين Célimene. وفيلامنت Philaminte وكذلك طريقة تصويرها يسودها طابع كوميدى صرف ... إذ إنها تنشط الفكر وتثيره من أجل اكتشاف ما تنطوى عليه من كوميديا، وذلك من خلال ماتقدمه من تناقض قوى بينها وبين العالم الأكثر حكة حولها، أو لنقل بينها وبين المجتمع، أو بينها وبين مجموعة العقول التى تنبع منها روح الكوميديا». [1] ومن الواضح أن «العالم الأكثر حكة» في هذا المثال يتكون من الشخصيات المحيطة بالشخصيات الكوميدية في المسرحيات المشار إليها. ولكن هذا العالم هو عالمنا؛ فالشخصيات المقصودة هى «مجموعة العقول» تلك، هى المجتمع. وهذه الشخصيات عند «ميريديث» هى الشخصيات التى تمثلنا وتتحدث باسمنا، إذ إنها تجسد ذلك «الذوق العام» الذى «تقوم عليه حضارتنا» وتمتلكه. [2] إن إدراك الكوميدى - طبقا لنظرية «ميريديث» عن الكوميديا - «يؤكد أن كثيرا من ذوى العقول السليمة» [3] يشاركوننا فيما نشاهده، فمشاهدتنا الشخصية الكوميدية، وضحكنا منها، يعد تأكيدا لمعاييرنا وتثبيتا لها، واستبعادا لكل ماينحرف عنها.

يقول ميريديث: «إن إدراك الروح الكوميدية يمنح المتلقى نوعا من المشاركة الراقية؛ فأنت تحس أنك أحد أعضاء هذا المجتمع المتحضر، وتحس أنك لاتستطيع الهرب منه، وأنك لاتود ذلك حتى إن استطعته». [4] وبعبارة أخرى يتضمن الضحك عند ميريديث تعرّفا ساخرا (واستسخافا) لكل ماهو نقيض للاجتماعى. ويلازم هذا التعرف الساخر نوع من تأكيد «انتمائنا» الاجتماعى؛ فالضحك مما هو كوميدى دليل على سلامة ذوقنا. ولايقلل من أهمية هذا الاستدلال مطلقاً أن اهتمام «ميريديث» الأساسى هنا ينصب على الدراما. إن العضو العادى في الجماعة المتحضرة يسخر من هؤلاء الذين «يغضبون بشكل مبالغ فيه، ومن المُتنفّخين والمتكلفين والمدعين وذوى النعومة المفرطة» [5] ويشارك في السخرية من هؤلاء الذين «يطلقون العنان لشهواتهم الجنسية، والمنجرفين إلى التفاهات، والمتجمعين حول السخافات، وذوى الخطط ذات النظرة القصيرة المدى، والذين يتخبطون تخبطا جنونيا - يسخر منهم حيث كانوا على اختلاف مهنهم، وحيث ينتهكون حرمة الأعراف

التى تربط الناس بعضهم بالبعض الآخر ، وحيث يستهينون بالمنطق الرزين والعدل الواضح » . وبعض هذه الحماقات الكوميدية قد أوردها بعض الأخلاقيين ــ أو يمكن أن يوردوها فى كتبهم ، كما فعل « هنرى فيلدنج Fielding » ؛ إذ إنها تقع فى إطار اهتماماتهم كما تقع فى إطار اهتمام الهجائين (مثل التكلف والنفاق واستخدام الكلمات الطنانة فى الحديث والتحذلق والتفاهة) . ولكن بعضها الآخر قد يكون مجرد عجز عن التلاؤم مع مقتضيات السلوك السوى (مثل عدم الاتساق ، والرقة المبالغ فيها ، والسخافة ، والجنون ، وأكثرها أهمية ــ من هذا الجانب ــ انتهاك « الأعراف » التى تربط الناس « بعضهم بالبعض الآخر ») . وحينما ينهار السلوك العاقل السوى تبدأ الكوميديا .

وتعد مقالة « ميريديث » المكتوبة فى عام ١٨٧٧ م ــ بالنسبة إلى ما نحن بصدده ــ وثيقة مهمة من الوجهة التاريخية ؛ فقد ظهرت حينما كانت فترة مد الرواية الكلاسيكية فى طورها الأخير ، أى قبل ظهور مانعتقد أنه الاتجاه الحديث ببضع عشرات من السنين . وكان الأدب الغربى على وشك أن يستقبل بشكل نهائى شكلا جديدا ومثيرا من الكوميديا ، وخصوصا فى مجال الرواية . وإذا ربطنا ماقاله ميريديث بالرواية بسبب لاحظنا على الفور مدى أهميته . إن الشخصية الكوميدية فيما يطلق عليه رولان بارت Roland Barthes النص الكلاسيكى تحمل وصمة عار ؛ إنها تتحدث لغة لا نلقى إليها بالا ، وحديثها لايستحق منا أى اهتمام جاد ، وأى تحد يمكن أن تقدمه هذه الشخصية لمعايرنا تلغيه ضحكاتنا وتشل فاعليته . وليس معنى هذا أن كل الشخصيات الكوميدية فى النص الكلاسيكى تكون على هذا النحو ؛ فمن الواضح أن جميعها ليس كذلك ؛ وهذا أمر تكشف عنه نماذج « فيلدنج » من المتأنقين والمنافقين . ولايمكن كذلك ادعاء أن الرواية التقليدية لاتستطيع الاهتمام بالشخصية المضادة للمجتمع anti-social أو اللامنتمية ، وأنها لاتستطيع التعامل معها بشكل جاد أو متعاطف . وتعد شخصيتا بيكورين Pechorin وبازاروف Bazarov. عند كل من ليرمونتوف Lermontov وتورجينيف Turgenev مجرد مثالين ضمن أمثلة أخرى عدة ، تدل على عكس هذا الادعاء . غير أنه يمكن القول إنه لايوجد فى النص الكلاسيكى بشكل واضح مكان جاد لشكل من أشكال الانحراف aberration ، يتجاوز بتكورين أو بازاروف ، أو مكان جاد لنوع من أسلوب التناول discourse غريب عن ذلك الذى نجده فى القصة الكلاسيكية . إن الشخصية التى لاتستطيع تمييز الواقع كما تميزه القصة الكلاسيكية وتعبر عنه ، والتى لاتستطيع صياغته كما تصوغه القصة ، يكون مصيرها المحتوم هو الدور الكوميدى . ويقوم الضحك فى مثل هذه الأحوال بدور الإبعاد (إبعاد النزق والحماقة والجنون التى يمكن أن تسبب اضطرابا فى التسلسل الهادئ لمنطق القصة) ، كما يقوم أيضا بوظيفتى التأكيد والتثبيت (فنحن نعرف أننا محقون وعلى صواب لأن ما نعتقده يتناقض حتما مع التزييفات التى ضحكنا منها) .

ويعتقد هوبز Hobbes أن الضحك عملية إشباع ذاتى ؛ يقول فى لفياثان Leviathan : « ليس انفعال الضحك إلا سرورا مفاجئا نابعا من تصورنا المفاجئ لتفوقنا eminency بالمقارنة بعجز الآخرين . وقد ناقش فرويد ــ وآخرون ــ هذه النظرية وفندها . غير أنها نظرية مايزال معترفا بها اليوم ؛ فقد أقرها على سبيل المثال كل من أرسطو وديكارت ونسبت إليهما . ومن المؤكد أنها نظرية يمكن ــ فيما يبدو ــ أن تطبق على نوع الفكاهة الذى وصفناه . ومع ذلك فإن مفهوم تفوقنا الذى نصل إليه من خلال الضحك من حديث عبثى فى نص كلاسيكى ليس مفهوما نكتشفه لأنفسنا ؛ إنه مفهوم تشكله لنا القصة فنقع فى أسره ؛ وهو مفهوم لايمكن أن نناقشه دون أن نناقش الأسس العميقة التى تقوم عليها القصة الكلاسيكية . أعنى دون أن نناقش منطقها الجوهرى . ولاسبيل أمامنا إلا الاقتناع بالمعنى الذى تقدمه لنا القصة الكلاسيكية للعالم . ما دمنا مستغرقين فيها وفى سلسلة العلة والنتيجة التى تقوم عليها أحداثها ؛ وهى السلسلة التى يطلق عليها بارت فى كتابه « S/Z » بُعْدَى العلية والتأويل proairetic and hermeneutic codes * ونتيجة لذلك يعد أى رفض للمعنى الذى تطرحه القصة الكلاسيكية ، أو أى انحراف عن المعايير التى يقرها النص نفسه ، « عجزا » أكيدا . ويبدو سقوطا كوميديا . وإذا كانت قيمنا واهتماماتنا تماثل مع تلك القيم والاهتمامات التى تطرحها علينا القصة ، فليس تصورنا لتفوقنا الذى يزودنا به النص إلا تصورا لتفوق النص ولصواب معناه . إن ضحكنا من دون كيخوته أو جوليان سوريل Julien Sorel ، وعلى إيما بوفارى أو إيما ودهاوس Emma Woodhouse هو فى أساسه إذعان لصواب النص ؛ وهو صواب يدعى لنفسه تفوقا على الانحراف وتناقضا معه .

فى بداية كتاب « متعة النص The pleasure of the Text » يدعونا بارت إلى أن « نتخيل شخصا ما ... يلغى داخل نفسه كل الموانع والحواجز والأنظمة الطبقية ، لا عن طريق التوفيق بينها ، بل عن طريق التخلى المطلق عن ذلك الشبح القديم ، شبح التناقض المنطقى ، شخصا يتقبل فى صمت

---

* خلط المؤلف هنا بين مستويين من مستويات تحليل النص عند بارت ، والصحيح أن بعد العلية proairetic هو البعد الذى يطلقه بارت على توالى الأحداث فى الرواية طبقا لمبدأ السببية ، أو طبقا لما هو متوقع عقلا فى السلوك البشرى [انظر S/Z ص ١٨] أما البعد التأويلى Hermeneutic فهو ينتظم كل الوحدات القصصية المختلفة فى النص التى تحدد وظيفتها ــ بطرق مختلفة ــ فى إثارة سؤال أو إثارة إشكالية تحل فى النص بعد ذلك [انظر S/Z ص ١٧] المترجم ...



كل اتهامات اللامنطقية والتعارض ... ومثل هذا الشخص يكون – فيما يقول بارت – «مثار سخرية فى مجتمعنا». (٧) وعلى الرغم من أن الكوميديا لم تكن جزءا من هدف بارت فى حديثه السابق ، فإنه يصف فى الواقع شكلا من أشكال الكوميديا فى النص الكلاسيكى ، هو الشكل الذى نناقشه الآن . على النص الكلاسيكى أن يستبق شيئا واحدا فى مأزق حرج ، ذلك الشئ هو التعددية والهلامية التى تتشكل منها النص ولكنها تهدده على الدوام . وإحدى وسائل النص لاستبقاء هذا الشئ فى هذه الحالة هو التخلص منه بالضحك ، وذلك عن طريق تقديم شخصيات سحرتها هذه الهلامية (وسيطرت عليها) وتنصيبها مثارا للسخرية . ولعلنا نتساءل الآن : بأى معنى تكون سخرية «العالم الأكثر حكمة» عند ميريديث ؟

من والواضح – قبل كل شئ – أن المعنى الأول عند ميريديث هو أن شخصيات القس والحلاق موجودة فى رواية دون كيخوته من أجل القيام بالسخرية نيابة عنا ، وهو نفس الدور الذى تقوم به شخصيات أخرى فى رواية عدو البشر Le Misanthrope .وهناك تعاقد من نوع ما بين هذه الشخصيات والقراء ، يشبه ذلك التعاقد القائم بين الذين يسخرون من ألسست وبين المتفرجين . وهناك – كما سبقت الإشارة – تعاقد أيضا بين القصة والقارئ ، وهو تعاقد يتقبل على أساسه القارئ منطق القصة ذاته بوصفه منطقا معياريا ونموذجا للحكم . ولأن القارئ قد نشأ وتربى فى أحضان هذا المنطق ، خاضعا للتشكل على أساسه ، ومستسلما للتمرس به ، فإنه – بهذا المعنى أيضا – يُعْنى بحديث «العالم الأكثر حكمة» ويصغى إليه . إن الرواية – فيما يقول فيليب سولارز Philippe Sollers – «هى الطريقة التى يصوغ بها المجتمع نفسه» الطريقة التى يجب أن يحيا بها الفرد لكى يتقبله المجتمع». (٨) وهناك طريق يستمر به المجتمع فى الحديث من خلال القصة ، مادام الكاتب يلتزم المعايير المستقرة فى طريقة التناول ، وبصرف النظر عن الاتجاهات المتحدية وغير التقليدية التى يتبناها كاتب معين . إن القصة هى صوت المجتمع ، صوت ذلك «الذوق العام» الذى «تقوم عليه حضارتنا» . وعلى القارئ أن يدرك بالضرورة أن أى انحراف واضح عن هذا المنطق عبث مضحك . والضحك عند برجسون عقاب تقويمى يوقعه المجتمع على الفرد غير الاجتماعى . يقول : «إننا نجد دائما فى الضحك نية مبيتة للانتقاص من قدر جارنا ، ومن ثم تقويمه». (٩) ولعلنا – فى سياق هذه المناقشة – نكتفى بشئ من التحليل والتكييف بمفهوم «التقويم» هذا ، فليس المهم – ونحن نضحك من انحراف الشخصية فى النص الكلاسيكى – هو تقويمها ، بل المهم هو أن نؤكد «سلامة» ذوقنا نفسه ، ونؤكد سلامة ذوق القصة التى نقرؤها .

إن أنماط الحديث المنحرف كوميديا ، التى نجدها فى النص الكلاسيكى كثيرة إلى درجة لا يمكن معها حصرها حصرا دقيقا . وأبسط هذه الأنماط مايقوم على مجرد اللبس اللغوى (السيدة جامب Gamp مثلا فى مارتن تشوزلويت Martin Chuzzlewit) تتميز العلاقة بين الدال والمدلول فى النص الكلاسيكى بأنها واضحة وغير مضطربة ، وفى مثال السيدة جامب يشذ جزء من النص تضطرب العلاقة فيه بين الدال والمدلول ، ومن المحتمل أن تصير على درجة عالية من الغموض . ونتيجة لذلك يكون هناك فى النص انتقال من الوضوح (الشفافية) الذى درجنا عليه وصرنا نتوقعه إلى نوع من الغموض وعدم الكفاءة فى الدلالة . ويتلقى القارئ هذا الانتقال باعتباره انحرافا عن معيار ، وتكون النتيجة هى الضحك . (١٠) وهى نفس النتيجة التى نصل إليها فى حالة الثرثرة والحماقة (الآنسة بات Bates فى إيما) . وفى قصة تقدم إلينا المعلومات فيها بطريقة واضحة ومنطقية ، نكتشف شخصية تتدفق المعلومات على لسانها بطريقة عشوائية ، وبشكل مبعثر غير مترابط ومختلط ، وأحيانا ما نجد شخصية مضحكة ، لأنها لاتستطيع أن تسلك وفقا لمعايير القصة التى تتحرك فيها .

والإقحام irrelevance مصدر مماثل للفكاهة (فلورا فينشنج Flora Finching) فى (دورى الصغير Little Dorrit) وهو شذوذ يطمح النص الكلاسيكى للفشل فى تحقيقه ، ويعلمنا أن الترابط هو المعيار الذى يتحدد على أساسه مسار المعلومات التى تعطينا إياها القصة . وربما يكون أكثر من ذلك أهمية أن توجد – داخل النص – القصة غير المحبوكة نفسها ، وهى نتاج دخيل لراو غير كفء (قصص سانشوبانزا على سبيل المثال) .ونفاجأ فى النص الكلاسيكى دائما بوجود قصص رويت بطريقة فجة ، دليلا على إمكانية الاضطراب وعدم الاتساق اللذين يتجاوزهما النص نفسه . وتمثل هذه القصص الدخيلة إخفاقا يؤكد منزلة النص وتفوقه ، ذلك أنها – حين

نضحك منها ــ تثير انتباهنا إلى صفاء النص وتفوقه ومع ذلك فأخطر من ذلك كله الشخصية التي تعيش عالم الرموز الذي يخلقه النص ، وبرغم ذلك تسئ فهمه بشكل كوميدى . وتعد شخصية **دون كيخوته** نموذجا فذًا لهذا النوع من الانحراف . غير أننا حين نتعرض لكوميدية **دون كيخوته** نصف بالطبع نمطا من أنماط التناول الكوميدى قدر له أن يستمر فى كثير من أهم الروايات خلال القرون الثلاثة التالية **لسرفانتس** . ويعد عالم **سرفانتس** واحدا من العوالم التى تقوم العلاقة بين الدال والمدلول فيه على الثبات والوضوح ، غير أن هذه العلاقة فى دون كيخوته ــ من ناحية أخرى ــ مهتزه وغير ثابتة . وليست معالجة **دون كيخوته** أساسا معالجة كوميدية ؛ إنها كوميدية فقط فى إطار القصة التى وردت فيها ، وهى قصة تقيم عالمها الخاص ولا تناقضه بعد ذلك واختلاف **دون كيخوته** عن الإطار القصصى الذى يحيط به اختلاف من نوع غاية فى الأهمية ؛ لأنه يناقض أساس السلطة التى بمقتضاها تضع القصة الأسماء للأشياء Puts names to things .ومن الأساسيات فى النص الكلاسيكى أن هذه القوة لايمكن مناقضتها . والشخصية التى تفعل ذلك تسقط فى هاوية الجنون ، أى تسقط فى الدون كيخوتية . **إن نمط التناول الكوميدى لشخصية دون كيخوته يعد من أشد أنواع الانحراف كوميدية ،إنه النمط الذى يحاول ــ من خلال طبيعته السردية ــ أن ينافس النص نفسه ، وبنفس شروط النص ذاته** .وهذا هو مايجعل رواية دون كيخوته ــ على حد تعبير **أويرباخ** Auerbach ــ تتضمن « واقعا راسخا يرفع من شأن الجنون كى يعرضه للسخرية » .(١١)

وأحد سبل تعليل الضحك الذى تثيره بعض أنماط الشذوذ التى عددناها آنفا هو النظر إليها على أساس أنها انحرافات عن معايير التنظيم فى النص الكلاسيكى ، تلك المعايير التى يؤدى النص وظائفه طبقا لها ، وعلى أساسها ينقل المعلومات ويوزعها . ويعد إصرار **فرويد** على وجود صلة بين الجهد المبذول (كفاءة الوظيفة) والكوميديا ــ فى هذا السياق ــ مهما وعلى صلة وثيقة بما نحن بصدده ؛ فنحن ــ طبقا لما يقوله **فرويد** ــ نجد أن تحركات شخص وأفعاله كوميدية إذا بذل فيها جهدا يجاوز فى اعتقادنا مانحتاجه للقيام بمثلها . « وعلى العكس من ذلك يصبح الأداء الذهنى كوميديا إذا لم يبذل شخص آخر جهدا كافيا نعتقد نحن أنه ضرورى ؛ وذلك لأن التفاهة والغباء قصور فى الأداء الذهنى » .(١٢) وليست مقنعة تفرقة فرويد بين الكوميديا فى النشاط الذهنى وبين الكوميديا العضلية خصوصا فى هذا السياق ؛ فالكد الذهنى الزائد عن الحد يبدو كوميديا أحيانا ، كالكسل الذهنى سواء بسواء ، غير أن ملاحظته ــ برغم ذلك ــ مهمة . وأى نص ــ فى قصة مرتبة ومنظمة بدقة وكفاءة ــ يتضمن جهدا زائدا عن الحد ، أو يجاوز تنظيمية القصة ، يعد شذوذا كوميديا . ومن هنا فإن الكوميديا التى تعتمد على الثرثرة أو الهذر (الآنسة بات) ، وتلك التى تعتمد على الجدل العقيم أو الاستنتاج البعيد (**ناتى بمبو** Natty Bumppo فى حكايات **الجورب الجلدى** Leatherstocking Tales) وكذلك الكوميديا التى تعتمد على الصمت المتحفظ (هنود كوبر Cooper's Indians) ، والكوميديا التى تعتمد على التركيز القصصى المفرط (**قصص سام ويلر فى أوراق بيكويك**) ، أو على الإسهاب المفرط (**سانشو بانزا** مرة أخرى) ــ كل هذه تعد نماذج للتناول الكوميدى فى النص الكلاسيكى . وتحقيق هذه النماذج طابعها الكوميدى عن طريق الإخفاق فى التقيد بنظام القصص التى تقع فيها . وهناك تعارض خاص وملحوظ ــ فى كل هذه النماذج ــ بين الجهد التنظيمى المبذول ، الذى يميز القصة ، وبين مجاوزة هذا الجهد ــ سلبا أو إيجابا ــ فى النص الكوميدى .

غير أن مفهوم تنظيم القصة لايعلل وحده كوميدية **دون كيخوته** على سبيل المثال ؛ فهى نموذج فذ للقصة الشاذة كوميديا فى النص الكلاسيكى . إنها ــ على وجه الدقة ــ نمط يحرص النص الكلاسيكى على التباعد عنه ؛ فهى نص تختلط فيه الأمور وتزول الفواصل ؛ نص تزول الفواصل بين حقيقية مابينبنا به وبين خياليته . كما تزول الفواصل فيه بين الشئ ونقيضه ، وبين المنطق واللامنطق . إن التشوش الكوميدى فى **دون كيخوته** هو التشوش الذى يحرص النص الكلاسيكى على أن يتجنبه مهما كان الثمن . وعلينا إذن ــ لكى نفهم كوميدية هذه القصة ــ أن نجاوز مفهوم التنظيم . ويساعدنا كثيرا ــ فى هذا السياق ــ وصف بارت لما يطلق عليه « قانون التماسك law of solidarity » فى النص الكلاسيكى . إن « قانون التماسك » ــ فيما يرى **بارت** ــ هو الذى يؤسس جانبا من قابلية النص الكلاسيكى للقراءة ، حيث تتماسك كل الأجزاء وفقًا له « بشكل مترابط قدر الإمكان » .(١٣) وهذا القانون يؤدى إلى قابلية النص للقراءة عن طريق تنظيمه وفقاً لمبدأ عدم التعارض » . وبنوع النص الكلاسيكى « تماسكاته » مؤكدا فى كل مناسبة ممكنة « ثبات » الأحوال التى يصفها واستمراريتها ، وذلك عن طريق « ربط الأحداث المتقاربة بنوع من الرباط المنطق ، أو الإخفاق فى تحقيق « الذوق السليم » . ومايبدو لنا عبثيا بشكل كوميدى فى **دون كيخوته** إنما يعود إلى خرقها البعيد المدى « لقانون التماسك » هذا ؛ وذلك لأنه نص يتجاهل معيار الاستمرارية ولايلقى بالا إلى مسألة التصديق . إنه يسلم دون حذر بالتعارض الذى يحمى النص الكلاسيكى نفسه ضده . ولايلقى بالا إلى مسالة « التصديق » ، والعلاقات المترابطة التى يعنى النص الكلاسيكى بنقلها إلينا . ويتخلى ذلك كله بالضرورة فى سياق النص على أنه عبث كوميدى .

وإذن فنحن حين نضحك من **دون كيخوته** يكون « الذوق السليم » للنص هو المنتصر فى ضحكاتنا ؛ إذ هى التى تجعل هذا الذوق مشروعاً . وقد قال **آرثر كوستلر** Arthur Koestler بحق إن

الضحك يتولد عن صدام بين «مبدأين متعارضين». »(١٥) أى صراع بين «أطر مرجعية مختلفة، أو بين سياقين متلازمين، أو نمطين من المنطق، أو بين عالمين من النص». (١٦) وهذا على وجه الدقة هو مايحدث ـ كما رأينا ـ فى النص الشاذ للقصة الكلاسيكية. غير أن الضحك ـ فى هذه الحالة ـ يكون دائما على حساب أحد المبدأين، وهو المبدأ الغريب على النص الكلاسيكى. ومن خلال الضحك يطرح النص الكلاسيكى ـ جزئيا على الأقل ـ المنطق المغاير لمنطقه، ويضع النصوص التى تتهدده فى موقف حرج، كما يضع الواقع الذى تقيمه هذه النصوص وتعضده فى نفس الموقف أيضا. وليس هناك ـ إن شئنا الدقة ـ شئ كوميدى بشكل جوهرى ونهائى. وهؤلاء الكتاب الذين حاولوا إيجاد نظرية فى الكوميديا ـ منذ أرسطو إلى فرويد قد تجاهلوا الحقيقية البسيطة التى تقول إن الضحك تحدوه العوامل الاجتماعية بنفس القدر الذى تحدوه به الظواهر النفسية الأخرى. إن معايرنا الثقافية هى التى تفرض علينا موضوعات الفكاهة. والذى يحدد موضوعات الفكاهة فى النص الكلاسيكى هو سيطرة معايير معينة على معايير أخرى. وهذا يتضح تماما إذا قارنا النص الكلاسيكى ببعض القصص التى سبقته، أو التالية على فترة ازدهاره (حتى لو كانت كتبت كرد فعل له.) وقد ظهرت فى أعمال رابيلاز Rabelais وجويس وبيكيت ظواهر أسلوبية معينة ـ كانت تظهر على هامش النص الكلاسيكى وتوضع فى إطار العبث الكوميدى ـ أصبحت هى الظواهر السائدة فى النص، أو هى نفسها النص السائد. ولم تعد النصوص المغايرة، والنصوص التى لاتلقى بالا إلى معيار «الترابط» المفترض، والنصوص التى تخلط بطريقة معقدة للغاية بين اللغات والأساليب والعبارات واللهجات الاجتماعية، ولم تعد النصوص غير المنظمة تنظيما دقيقا، لم يعد كل ذلك شذوذا يوضع بحرص فى إطار نص منظم ومنطق، بل صارت هى النص نفسه. (١٧)

وليس معنى هذا أن النص غير الكلاسيكى unorthodox نص خال من الفكاهة. (١٨) فليست هذه هى الحقيقة، فهناك ـ برغم ذلك ـ شكل من الفكاهة ينبثق فى النص غير الكلاسيكى، شكل يختلف عن ذلك الذى وصفناه فيما سبق. ويرتبط الخلاف هنا ارتباطا وثيقا بالخلاف الذى ناقشناه حول تنظيم النص. وتتضمن فكاهة النص غير الكلاسيكى ـ فى أبسط أشكالها ـ نوعا من العبث بتقاليد النص الكلاسيكى وقوانينه وطريقته فى التناول. وقد يستعرض النص غير الكلاسيكى ـ مثلا ـ وسائل النص الكلاسيكى، ولكنه يجردها من هدفها التقليدى، وتكون النتيجة نصا زائدا بشكل كوميدى؛ أى نصا يثير توقعات معينة من أجل إجهاضها، نصا يثبت لاجدواه بطريقة كوميدية وقيقة. ويمكن للوصف ـ مثلا ـ أن يكون مصدرا للفكاهة إذا جاوز النص غير الكلاسيكى حدود الوصف التقليدية (التى يقرها النص الكلاسيكى) ودمر معاييره. ومن هذه الزاوية يقوم الوصف العرضى غير المقصود بدور كوميدى فى معظم القصص غير الكلاسيكية، من شتيرنه Sterne إلى أن روب جرييه Robbe Grillet. وقد أشار جيرار جينت Gerard Genette إلى أن أكثر وظائف الوصف أهمية فى النص الكلاسيكى يمكن أن تكون الوظيفة «الرمزية التوضيحية فى نفس الوقت». (١٩) ويؤكد جينيت أن تطور أشكال القص «قد مال (على الأقل حتى بداية القرن العشرين) إلى تدعيم سيادة القصة. وقد فقد الوصف ـ دون أدنى شك ـ أهميته الدرامية التى كانت له». (٢٠) ويعطى النص غير الكلاسيكى ـ من جهة أخرى ـ «للوظيفة الوصفية أسبقية من حيث العرض المشهدى» ـ كما يقول جينت عن روايات روب جرييه. (٢١) وبذلك يتحرر الوصف «من طغيان القص» (٢٢)، وتكون النتيجة هى الفكاهة، إذ يدرك القارئ هذا التحول فى الاهتمام، وإعادة صياغة الأوليات المنطقية، بوصفها اضطرابا وشذوذا كوميديا عن المعيار الذى قام من الناحية التقليدية بدور التنظيم والتنسيق والفعالية والمعقولية.

ويصدق نفس القول ـ لو أردنا مثالا آخر ـ على أسلوب معالجة النص غير الكلاسيكى للتقاليد التى تحكم النص الكلاسيكى نفسه، والتى تحكم تنظيمه التتابعى. وقد يقدم النص غير الكلاسيكى سلسلة من الخدع القصصية على أساس تطويرها، ثم يتراجع عن تحقيق هذا التطوير، وتحرم الأحداث نتيجة لذلك من نتائجها القصصية، وتكون النتيجة ـ فيما يقول فيكتور شلوفسكى Victor Shlovsky «انكشاف أمر الخدعة» (٢٣)، وفضحا للتقاليد القصصية بوصفها مجرد تقاليد»، وعدها خدعة تضمن اندماج القارئ فى الموقف الذى وردت فيه. وقد تكون النقلة بين الأحداث القصصية (خصوصا فى رواية شتيرنه المسماة تريسترام شاندى Tristram Shandy، وفى روايات بيكيت ونابوكوف Nabokov) غير متقنة أو بطيئة أو صعبة أو يبذل فى تحقيقها جهد فكاهى، أو صورت بطريقة غير متقنة، سواء عن طريق التركيز أو الحذف أو الاختصار. وقد تكون نهايات الأحداث القصصية قد صممت ورتبت بطريقة كلاسيكية، وذلك فقط من أجل تقليل أهميتها، والعودة إلى الموضوع الأصلى، أو من أجل إضافة تفاصيل لا أهمية لها، وقد يخرق النص غير الكلاسيكى أيضا تقاليد البعد التأويلى بشكل كوميدى. ومايطلق عليه بارت فى كتابه S/Z اسم «اللغز» enigma ـ مثلا ـ قد يقدمه النص غير الكلاسيكى من أجل تجاهله. وقد يقل شأن هذا اللغز ـ القوة المحركة فى النص الكلاسيكى ـ فى النص غير الكلاسيكى، ويتحول إلى مجرد زينة، وتلك مشكلة تحتاج إلى الدرس، وقد تصبح مع مرور الوقت عبثا كوميديا.

هذه مجرد أمثلة قليلة لأنماط الفكاهة التى يمكن إدراكها فى النص

غير الكلاسيكى ، إنها فكاهة تتطلب منا اعترافا بإمكانية وجود نوع من القص تميل فى الواقع إلى إنكاره ، واعترافا بنصوص تبدو أنها على وشك أداء وظائف تقليدية ، ولكنها فى الحقيقية تحجم عن أدائها . إن إعادة ترتيب عناصر القص التقليدية ، أو بعثرتها ، يجعل منها حشوا ، ويحولها إلى اضطراب كوميدى ، ويفقد النص أى معنى . غير أننا يمكن الآن أن نتساءل ـ فى هذه المرحلة من نقاشنا ـ عما إذا كنا نصف حقا نوعا من الفكاهة يختلف بصفة جوهرية عن ذلك النوع الذى سبق أن ناقشناه . وقد يبدو أن القارئ الذى يضحكه النص غير الكلاسيكى مايزال يضحك من نوع من الحديث الشاذ ، ويكمن الفارق فى أن الحديث الذى يضحك منه القارئ الآن هو حديث النص نفسه ، بعد أن كان ـ فى النص الكلاسيكى ـ حديثا للشخصية داخل النص . ألاتقوم آثار التقاليد الكلاسيكية ـ التى ماتزال واضحة فى النص غير الكلاسيكى ـ بدور يكون أساسا للمقارنة ، ومعيارا للحكم ، خصوصا إذا كانت مجرد شاهد يذكرنا بالنسق الذى تخلى عنه النص غير الكلاسيكى بشكل عبثى ؟ ومن الممكن القول بأننا نضحك من نصوص توصف بأنها دخيلة وغير فعالة فى أدائها .

من المؤكد إذن أن النص غير الكلاسيكى يكون دائما مرجعا لذاته ووعيا لذاته ؛ إنه يشد انتباهنا إلى أدبيته الخاصة ووجوده اللغوى الخالص بوصفه حقيقية فنية . ويفرض علينا النص غير الكلاسيكى التعرف على الطبيعة التى صارت تقليدية للنص نفسه ، أو التعرف على كتابته وقراءته . وقد يبدو ذلك كله دليلا على التعقيد المفتقد فى النص الكلاسيكى . غيرأنه يمكن القول ـ من زاوية أخرى ـ إن الوعى الأدبى الذاتى يثير الضحك بوصفه ـ قبل كل شئ ـ نوعا من الإخفاق أو الانهيار الكوميدى .

ويقدم كوستلر Koestler وصفا « للتأثير الكوميدى للوعى الذاتى » يبدو غنيا بالدلالة ، ويتطابق مع بعض توصيفاتنا السابقة للعمليات التى يؤديها النص غير الكلاسيكى . يقول : « حين تمارس مهارة عركتاها جيدا فيجب أن تعمل الأعضاء بآلية ونعومة ، ويجب أن يكون هناك أى وعى بتركيز الانتباه ... وفى اللحظة التى نركز فيها انتباهنا على وظيفة جزئية ـ عادة ماتكون آلية ـ تتحلل الأنسجة ، ويتعطل التشغيل ، ويصبح الأداء مشلولا .. »[٢٨] أليس ضحكنا من النص غير الكلاسيكى ضحكا من نص قريب من هذا النوع من الشلل ، حيث لاتعمل الأجزاء كما كانت « بنعومة وتلقائية » ؟ . ويمكن القول ـ استنادا إلى هوبز ـ أن النص غير الكلاسيكى مايزال يشابه النص الكلاسيكى ، وذلك حين يضعنا فى موضع « تفوق » نسخر من خلاله من « العجز » .

غير أن النص غير الكلاسيكى لايضعنا حقيقة فى هذا الموضع . إنه يقدم إلينا دائما ـ عن طريق الشرك الذى ينصبه لنا فى عملية السرد ـ مواقف كهذه التى تشعرنا بالتفوق ؛ غير أنه يفعل ذلك فقط من أجل إزاحتنا عنها . وإذا كان النص الكلاسيكى يمنحنا موقف التفوق من خلال السرد السائد ، فليس ثمة سرد سائد فى النص غير الكلاسيكى ؛ ليس ثمة سرد سائد نستطيع على أساسه أن ننظم وننسق المعايير المختلفة التى يتكون منها النص . ولذلك تصبح قراءة هذا النص شاقة وإشكالية . ربما أمكن الإشارة إلى احتمالات المعنى ووحدة العمل ، غيرأن المعنى والوحدة يظلان أمرين محيرين فى النص غير الكلاسيكى . وكما يجبرنا معنى النص يجبرنا كذلك أى موقف محدد فى علاقته بالنص،ونجد أنفسنا دائما مواجهين بمعضلة كيف نقرأ النص . إن ضحكنا ـ فيما يقول سولرز Sollers فى مناقشته للوترامون Lautréamont ـ « علامة على ضعف ملكتنا المنطقية » .[٢٥] إننا نضحك لأننا « غير قادرين على إدراك منطق بعض العبارات المحذوفة »[٢٦] وغير قادرين على إدراك منطق النص نفسه . والسبب وراء ذلك أننا لانعرف فى هذه الحالة كيف نقرأ . ونتيجة لذلك نصبح نحن موضوع ضحكنا بطريقة من النادر حدوثها فى النص الكلاسيكى . وكلما أمكن أن يبدو النص غير الكلاسيكى عبثيا ومنافيا للعقل ، كان ذلك فى الواقع تأكيدا لانتفاء أى موضع « للتفوق » يمكن لنا أن نسخر من خلاله . وحين نضحك من هذا فإننا ـ أيضا ـ نضحك من أنفسنا .

ولكننا نضحك أيضا ـ بطبيعة الحال ـ من التقاليد التى يضعها النص غير الكلاسيكى موضع الاستهزاء ، ويعبث بها ويمزقها ؛ نضحك من المعايير ـ معايير النص الكلاسيكى فى سياق النص الذى وردت فيه ، تلك المعايير التى تعد استجابة لهذا السياق . من هذا المنطلق يثير النص غير الكلاسيكى ضحكا هجوميا ؛ ذلك أنه يسخر من أهم المنجزات ذات القيمة فى حضارتنا ، التى تعد أداة من أهم أدواتها . وقد يقدم النص غير الكلاسيكى ـ فى جانب منه ـ تمثيلا كوميديا لابتذالية بعض المجازات القصصية الأساسية الشائعة وخداعها،ويعرضها على أساس أنها مجرد حيل بلاغية ، منكرا شفافيتها وأصالتها التقليدية . ولأن النص يرفض توظيفها ويحرمها من القيام بتأثيرها ، فإنه يتركها خالية من معانيها المعروفة ، ويحط من قيمتها بشكل كوميدى ، لتتحول إلى مجرد زينة شكلية . ويجد النص متعته فى نوع من الفكاهة وصفة جوناثان كولر Jonathan Culler بأنه«تجاوز للسخرية Metaironic » «هو فكاهة تجعل سياقها وشكل الرواية لاتفاصيل عالمنا » .[٢٧] ولايبدو النص الكلاسيكى نفسه ـ عن طريق أداء العمليات التقليدية بشكل غير ملائم أو عن طريق وضعها فى سياق غير ملائم ـ مجرد نص مضحك بشكل كوميدى ، بل إنه أيضا يتحدى الطبيعة الثابتة غير القابلة للتغير بهذه العمليات ويسخر منها ، ويسخر من الروايات التى تظهر فيها تلك العمليات ثابتة هكذا لا تحتمل التغيير . ونحن نبدأ فى الضحك حين ندرك عدم وجود مبدأ ثابت يأخذ السرد القصصى طبقا له شكلا معينا .

وإذا كان هناك عدد هائل لاحتمالات تنظيم السرد ، فإن النص الكلاسيكى يحجب عنا هذه الحقيقية ، رافعا شعارا افتراضيا مؤداه أن التجانس بين أجزائه يمثل قاعدة مطلقة (وذلك انعكاس لقوانين واقع لايحتمل التغير) . ويفجؤنا النص غير الكلاسيكى بالإدراك الكوميدى لانعدام ضرورة التجانس الذى يقضى عليه ويبدده ، ولانعدام ضرورة العناصر التى يزيحها ويعيد ترتيبها . وعن طريق تفكيك القص بوصفه نظامًا دالا يكشف النص غير كلاسيكى عن الطبيعة الاعتباطية لذلك النظام ، وندهش ـ من ثم ـ لدرجة الضحك على تبسيطات النص الكلاسيكى ، وعلى افتراضاته الساذجة عن التقديم القصصى واللغة ، وعن العالم الذى يعتمد عليه النص الكلاسيكى ويوازيه .

من الواضح إذن أن الكوميديا فى النص غير الكلاسيكى من نوع معقد؛فهى انحراف كوميدى عن المعايير ؛ وهى أيضا فضح لهذه المعايير ومحاكمة لها . إنها كوميديا تثير الضحك من سرد منحرف ، شبيه بذلك السرد الذى يدعمه النص الكلاسيكى . ولما لم يكن ثمة سرد سائد فى النص الكلاسيكى يحمل سمة التفوق والامتياز ، فليس هناك مايباعد بين القارئ وانحرافات السرد ، وليس هناك أيضا مايمنع من الضحك الذى يحرمه النص الكلاسيكى فى المعتاد ؛ وذلك الضحك الذى يهز مقدمات النص الكلاسيكى الأساسية ويفسدها . ويعد ذلك الضحك ـ فى جانب منه ـ ضحكا من أنفسنا كقراء ، كما سبقت الإشارة ، غير أنه يعد أيضا ضحكا من المؤلف (على مفهوم المؤلف وعلى سلطته) . إنه ضحك من النص ومن مكانته كحقيقة فنية ثقافية ، ومن كونه وعاء للمعلومات ؛ وضحك من التقويم والمغزى ذاتهما . إن ذلك الضحك ـ فى جانب منه ـ ضحك من أشياء متنوعة ، ولكنه ـ فى جانب آخر ، وإلى حد ما بفضل الجانب الأول ـ ضحك من لاشئ إطلاقا . إنه ضحك مصدره اختلاط المعايير الذى أشار إليه كوستلر ولكنه ـ على عكس الضحك الذى يثيره النص الكلاسيكى ـ ضحك لا ينتصر فيه معيار سائد على حساب معايير أخرى .

ويصر بارت فى كتابه «متعة النص» The pleasure of the text على أن النشوة . rapture التى يقدمها النص غير الكلاسيكى (أو نص النشوة) Text of bliss لايمكن أن تساوى المتعة التى تقدمها الثقافة الكلاسيكية . غير أن هذه النشوة ـ فيما يقول ـ ليست مجرد استمتاع بتدمير هذه الثقافة . ويقرر فيما كتبه عن دى صاد بخاصة أن ثمة «طرفين متباعدين قد أبدعهما نص النشوة «طرف تقليدى مطابق مطيع (حيث يجب أن تستخدم اللغة بطريقة مشروعة متفق عليها كما أقرها الاستخدام المدرسى ، وأقرها الاستخدام الأدبى والثقافى) وطرف آخر غفل متحرك (قابل لأى التواءات وانحرافات) . وهذا الطرف الآخر ليس إلا التأثير اللغوى ، أى التأثير الذى يشى بموت اللغة بوصفها نظاما دالا . ويعد هذان الطرفان ومايحدث بينهما من تجاذب وتنافر أمرا ضروريا ؛ فليست الثقافة ذاتها أمرا مثيرا ، وليس تدميرها كذلك بالأمر المثير للنشوة ، بل المثير للنشوة حقا هو الفاصل بين الثقافة وبين تدميرها ؛ هو تلك الفجوة وذلك الصدع بين الثقافة وبين تدميرها » . (٢٩) وطبقا لما يقوله بارت فالسعادة (أو النشوة) التى نكتشفها فى النص غير الكلاسيكى (نص النشوة) هى محصلة «لازدواجيته » وموقعه غير المحدد بوصفه (فجوة) ونقطة التقاء بين الثقافة ونقيضها . وتكمن النشوة فى ذلك التوتر المتناقض بين التقليد والتخريب ؛ بين النظام والفوضى ؛ بين اللغة والصمت . هذه بدقة هى حالة الضحك الذى يثيره النص غير الكلاسيكى ؛ وهو الضحك الذى يعد فى حقيقته أحد جوانب النشوة كما يقول بارت نفسه بشكل عرضى . إنه ليس مجرد ضحك من شذوذ أو انحراف ، وليس كذلك مجرد ضحك من ثابت أو معيارى ؛ إنه ضحك يقع فى منطقة نائية ، حيث يتمايز المعيار والانحراف دائما ويختلطان ، وحيث يكف كلاهما عن الوجود ومع ذلك يتحتم وجودهما . ومن المثير للسخرية أنه على الرغم من أن التقاليد والمعايير تبسيطات اعتباطية ، فإننا لايمكن أن نستغنى عنهما . ونحن على وجه الدقة نضحك على النص غير الكلاسيكى لأن الوعى بهذا التناقض يتحدانا ، إنه الضحك الذى وصفه جاك دريدا Jacques Derrida بأنه ينطلق «على أساس من الإنكار المطلق للمعنى » ؛ المعنى الذى يظل على الرغم من ذلك محتملا وضروريا ، ولايقع فى منطقة السلب الكامل . (٣٠) .

وثم وصف رائع لنوع الضحك الذى يثيره النص غير الكلاسيكى ، وذلك فى مقدمة كتاب ميشيل فوكو Michel Foucault « نسق الأشياء » The Order of Things . ويبدأ فوكو كتابه بالاعتراف بأن :

فكرة هذا الكتاب قد نشأت خلال قراءة فقرة من بورجز Borges ونبعت من الضحك الذى بدد ـ خلال قراءاتى ـ كل معالم أفكارى / أفكارنا ... وهذه الفقرة تنقل عن «دائرة معارف صينية » ، ورد فيها أن الحيوانات تنقسم إلى : (أ) حيونات يمتلكها الإمبراطور (ب) حيوانات معطرة (ج) حيوانات أليفة (د) خنازير ماصة (هـ) السيرانات (حيوانات خرافية) (و) حيوانات خرافية (ز) كلاب قش (ح) حيوانات تقع ضمن التصنيف الحالى (ط) حيوانات مسعورة (ى) حيوانات لا يمكن حصرها (ك) حيوانات تقاد من ذيل جميل جدا مصنوع من شعر الجمال (ل) إلى آخره (م) حيوانات كسرت الآن إبريق الماء

(ن) حيوانات تبدو مثل الطيور منذ زمن بعيد جدا ». فى عجائب هذا التصنيف يكون الشئ الذى نفهمه فى ومضة واحدة – والذى يقدم فى الخرافات على أنه سحر غريب لنسق فكرى آخر – من تحديدنا نحن، ومن الاستحالة المطلقة أن نعتقد ذلك.[٣١]

يقول فوكو إن نص بورجز حشد مختلط من أشياء متباعدة «يحتوى عددا هائلا من الأنساق الممكنة» التى «تتناثر متألقة – دون قانون أو هندسة – فى بعد اللاقياس (أو الشذوذ والفوضى)[٣٢]، حيث «ترقد الأشياء وتوضع وتنظم فى مواقع مختلفة ومتباعدة إلى المدى الذى يستحيل معه أن نحدد لها مكانا أو موقعا مشتركا يستوعبها جميعا».[٣٣] وما يصدق على هذا المثال يصدق بالمثل – مع بعض التحوير الضرورى – على روايات العملاق وبانتا جرويل Gargantua and Pantagruel وأوليس Ulysses ولفينجانس ويك Finnegans Wake وتريستام شاندى Tristram Shandy وجـــاك المؤمن بـــالــقــضــاء Jacques the Fatalist ويصدق أيضا على روايات روب جرييه وبنجت Dinget ؛ فلدينا على وجه الدقة – فى كل هذه النماذج – نص يتحدى بتعدد مواقعه وتنوعها حدود النص التقليدى ويجاوزها. وكما يقرر فوكو فإن هذا النص يهز كل الآفاق المألوفة لفكرنا، ويهز كل حدود تمثلاتنا للعالم، وافتراضاتنا على قدرة اللغة على تمثيل هذا العالم. إن البعد الذى يسيطر على هذه النصوص هو بعد «الشذوذ»؛ ذلك أنها تحيلنا دائما – وبشكل مذهل – إلى عدد هائل من الأشكال الممكنة للنظام؛ وهى أشكال يدلنا منطقنا على أنها متعارضة، يباعد منطق القص الكلاسيكى بينها ويفرقها على أساس أنها أشكال متنافرة ومتعارضة. ومن هنا تكون صعوبة قراءة النص غير الكلاسيكى، وتكون صعوبة إدراك معناه «والاستحالة المطلقة فى اعتقاد ذلك». إننا فى الواقع نستسلم للضحك لأننا محاصرون بين استحالتين: الاستحالة الأولى استحالة تقبل الأنساق المحددة للرواية التقليدية بوصفها بلورة للحقيقة والواقع، والاستحالة الثانية هى استحالة أن نفكر فى الحقيقة التى يومئ بها إلينا النص غير الكلاسيكى، أو استحالة إدراك الواقع الذى يشير إليه. وهناك دائما فى تمثلاتنا للواقع كثير من الجوانب التى نستبعدها من الواقع أكثر مما نحيط بها. ويعودنا النص غير الكلاسيكى على كوميدية التناقض، وعلى الاستحالة الكوميدية لواقعية شاملة، أو لأى واقعية على الإطلاق.

لقد ميزنا – إذن – بين نوعين من النصوص، ونوعين من القص، وبين نوعين من الفكاهة فيهما: نوع يوجد فى النص الكلاسيكى، وينبثق عن التضاد القائم بين السرد المسيطر والسرد المنحرف أو الشاذ، والنوع الآخر يوجد فى النص غير الكلاسيكى حيث تنبثق الفكاهة من السرد داخل النص نفسه. وقد لاحظنا – مع ذلك – أن كوميدية النص غير الكلاسيكى تعتمد – فى جانب منها على الأقل – على علاقة هذا النص بالنص الكلاسيكى. وليس الأمر هنا أمر تبديد للعناصر التقليدية، أو أمر إعادة ترتيبها فى النص غير الكلاسيكى؛ فالنص يفترض قارئا محدودا بقوانين النص الكلاسيكى، ومحملا بتوقعات اكتسبها، ويمكن للنص غير الكلاسيكى أن يخيبها أو يدمرها. ومن هذا المنطلق تتأثر استجابتنا للنص غير الكلاسيكى بعامل تاريخى (هو طبيعة الحداثة التاريخية للتجارب الحديثة فى القصة. والحقيقة أنه على الرغم من هذه التجارب فإن تقاليد النص الكلاسيكى ماتزال هى التقاليد المستمرة فى السيطرة على معظم القصص فى مجتمعنا). ومن المحتمل ألا يكون قراء المستقبل قادرين على اكتشاف الفكاهة فى النص غير الكلاسيكى؛ وهو احتمال قد يقع نتيجة للتعود المتزايد على طبيعته، وتزايد تعلم قراءته، ومن المحتمل أيضا أن يكون الأمر على العكس من ذلك. ويجب التسليم بأن إبداع النص غير الكلاسيكى وتلقيه عمليتان مازالتا تتمان فى ظل وجود النص الكلاسيكى. وقد فرض الوجود الأكيد للنص الكلاسيكى – من بعض الجوانب – على النص غير الكلاسيكى طبيعته، وفرض طرق قراءته، كما فرض عليه أنواع الضحك التى جعلها ممكنة.

ولكن إذا كان الأمر كذلك، فيمكن لنا أن نتساءل عما إذا كان العكس أيضا صحيحا، وعما إذا كان النص الكلاسيكى لم يلازمه بإصرار – خلال تطوره – شبح السرد الجامح الشاذ الذى حاول التخلص منه والسخرية منه. ألم يلازمه ذلك الشبح بدوره حقيقة ويسخر منه؟ أليست معارضتنا الواضحة – القائمة على التنميط – للنص الكلاسيكى فى النص غير الكلاسيكى معارضة متناهية السذاجة؟ وبقليل من التأمل نصل إلى أن هذه هى الحقيقة؛ ففى إطار تاريخ النص الكلاسيكى يعد ظهور بعض الروايات فى القرن الثامن عشر – مثل «تريستام شاندى» لشتيرنه، و«جاك المؤمن بالقضاء» لديدرو – دليلا على مدى اقتراب تقاليد القصص التقليدى من أن يسيطر عليها – على وجه التحديد – نمط الكوميديا التى كانت على وشك الظهور؛ ذلك النمط الذى يعتمد على الفوضى والتنوع. ولانحتاج إلى العودة إلى رابيليه Rabelais أو إلى النصوص الحديثة لاكتشاف نماذج من السرد القصصى غريبة إلى درجة بعيدة عن النص الكلاسيكى. ويمكننا أن نجد هذه النماذج حتى فى فترات ثبات النص الكلاسيكى واستقراره، بوصفه الشكل المسيطر والسائد من أشكال القص. وكتابة شتيرنه للرحلة العاطفية A Sentimental Journey وديدرو للراهبة The Nun يدل بمجرده على مدى مايمكن أن يكون عليه الخط الفاصل بين التقليدية والابتداعية من دقة. وتظهر بشكل متباعد – حتى حينا يعزز النص الكلاسيكى سيادته وسيطرته – روايات تحاكم أسسه،

وتضع تقاليده موضع التساؤل . ويتداخل السرد الشاذ المنحرف - الذى يحاول النص الكلاسيكى أن يقاومه بالضحك منه - فى أنواع مختلفة من النصوص ، مولدا شكلا خاصا من أشكال الضحك أكثر تدميرا .

وربما كان أكثر من ذلك أهمية أن تبدو فى بعض النصوص الكلاسيكية آثار لسرد شاذ منحرف تهدد - فى لحظات بعينها - بالقضاء على هذه النصوص من داخلها ؛ تهدد بالقضاء على معناها ومغزاها ، وتهدد بالقيام بدور فكاهى يقوض دعائم هذه النصوص . ولعل هذا يصدق على الروايات العاطفية والرومانسية بصفة خاصة ، حيث تكون درجة التحرر من قيود الواقعية ومن الصدق نفسها مسألة تقليدية . ويمكن أن يؤدى هذا التحرر من الواقعية إلى ظهور الغريب والشاذ والعجيب فى العلاقات الدالة ، كما تظهر فى العالم الذى تدل عليه . وهذا القول يصح - أيضا - كل الصحة على رواية **تريستام شاندى** وليس من الصعب أن نجد أمثلة أخرى فى روايات رجل الإحساس The man of Feeling وقلعة أوترانتو The Castle of Otranto وموبى ديك Moby Dick وقصص إدجار ألن بو وفى ذات الوشاح الأبيض The Woman in White . فى كل هذه النصوص جوانب من الضعف متناثرة ، يبدو السرد القصصى معها على وشك أن يصبح متغاير السمات والخصائص ، ويبدو ضائعا بطريقة مربكة ، وفاقدا لمنبعه بطريقة كوميدية ، وعاجزا عن أداء وظائفه بطريقة مضطربة . ونلمح أحيانا - وراء المظهر الهادئ للنص الكلاسيكى المعاصر - اضطرابا أو ضعفا زائدا يتحدى هذا الشكل بطريقة واضحة .

وتكون المسألة أشد وقعا - مع ذلك - حين نجد فى بعض النصوص الكلاسيكية ذات الطابع التقليدى جدا - مثل مدام **بوفارى** Madam Bovary **والنفوس الميتة** Dead Souls **ودون كيخوته** - دليلا على ذلك النوع من الضعف والشذوذ . وقد لفت **جوناثان كولر** انتباهنا إلى الطريقة التى يسخر بها فلوبير من نوع الروايات التى يكتبها ، حيث يسخر مما يقوم به فى كل من **مدام بوفارى والتربية العاطفية** A Sentimental Education **داخل هذه الروايات نفسها** .[٣٤] ويتنازل النص الفلوبيرى بطريقة فكاهية عن وظائفه ، وأحيانا يتساءل حتى عن قيمته ، وأحيانا يتساءل بشكل خاص عن العمليات الأساسية جدا فى النص الكلاسيكى . وعلى الرغم من ذلك تكون آثار الشذوذ والانحراف فى نصوص فلوبير نادرة ، أو غير بارزة تماما ، الأمر الذى يؤكد تصنيف روايتى فلوبير فى إطار أعمال الواقعية العظيمة ، والكلاسيكية الحقيقية . والذى نصفه الآن هو مايمكن أن نطلق عليه النص ذا الوجهين ، وهو نص تكمن فكاهيته المدامة خلف واجهته التقليدية وتلوح منها . ولا يعنى هذا فقط أن النص يعنى أشياء مختلفة لقراء مختلفين ، بل يعنى أيضا أن النص - فى ضوء ما - يبدو نوعا معينا ، وفى ضوء آخر يبدو نوعا آخر . وهناك كثير من الملامح غير الكلاسيكية مطمورة فى نص فلوبير الكلاسيكى . وهذه الملامح تهدد أحيانا بالقضاء على مبرر وجود الراوية ذاتها .

ونفس الأمر يصدق على رواية **النفوس الميتة** ، فهناك من ناحية التركيز الدقيق والجهد على التفاصيل ، والتركيز النقدى على المجتمع الذى يرتبط فى أذهاننا عادة بأنواع معينة من النصوص الكلاسيكية ، وهناك من ناحية أخرى السرد الدخيل - الذى يشبه السرد فى رواية شاندى - الذى ينحرف إلى العرضى ، مفككا أى معنى للترابط . إنها قصة هزلية كوميدية ، عجيبة كالشخصيات التى تعرضها . ومن اللافت للانتباه - مع ذلك - أن هذه القصة ربما تتجه - عن طريق جذب انتباهنا إلى الطريقة الغريبة التى تؤدى بها وظائفها (أو تخفق فى آدائها) - إلى انتزاعنا من «واقع» تلك الشخصيات التى يكون قصد الرواية الأساسى - على العكس من ذلك - هو إقناعنا بها . ونحن مرة أخرى إزاء نص منشطر ، نص منقسم ، نص كلاسيكى تتحداه انحرافاته الذاتية وتقضى عليه .

والأمر مع **دون كيخوته** أكثر من ذلك وضوحا وبروزا . وفى مناقشتى السابقة **لدون كيخوته** اعتبرتها مجرد نموذج للنص الكلاسيكى ، ويمكن بالطبع قراءتها على هذا الأساس كما فعل **أويرباخ** . غير أن النقد المعاصر حول **سرفانتس** [٣٥] جعلنا على وعى بالجوانب الأخرى لروايته ، مثل التساؤل الفكاهى المتكرر عن مكانة القصص بشكل عام ، ومكانة هذه الرواية بوصفها قصة بشكل خاص ؛ ومثل الاستعراض الهزلى لتقليديتها ، ولطبيعتها التأملية الذاتية ، ومثل السخرية من وجودها بناء قائما على محاكيات داخل محاكيات . وثم مجال فسيح هنا - أيضا - لدراسة التناقضات الكوميدية لما ينبئنا به النص عن نفسه وعما يقوم به ، ودراسة الإلحاح المستمر تعليقا على السرد باعتباره - بالضرورة - عملية اختيار واستبعاد . والواقع أن رواية **دون كيخوته** متميزة من حيث تقدمها بوصفها رواية تمثل الواقعية تمثيلا دقيقا ، وبوصفها رواية تعكس - فى نفس الوقت - وعيا بحقيقتها وذاتها ؛ ذلك أنها تتراوح بين التقليدية والابتداعية وتقيم منطلقاتها الخاصة (باعتبارها نصا كلاسيكيا) فقط من أجل أن تجاوزها وتقضى عليها . وكما يقول **روبرت آلتر** Robert Alter «فإن أعظم مثيرات الشخصية أو الحدث روعة تحمل فى داخلها الشحنة الناسفة المرئية لنقيضها الساخر» .[٣٦]

وعلى ذلك فالنص الكلاسيكى العظيم والأصيل - الذى يعد مصدرا لكل مايأتى بعده - هو فى الواقع نص متحرك ، متردد وغامض فى حقيقته ، ولايستقر النص الكلاسيكى - حتى فى بداياته - على أى نوع من السرد الثابت يقوم بتغييره فى القرن الثامن عشر ، ويغيره دائما بشكل هائل فى عصرنا الراهن . وختاما فإن الفارق بين النص الكلاسيكى والنص غير الكلاسيكى ، والفارق بين نوعى الفكاهة اللذين ينبعان

منها ، ليس واضحا إلى هذه الدرجة التى أبرزناها فيما سبق . وقد تضمنت الرواية منذ بداياتها الأولى ـ كما لاحظت جوليا كريستيفا Julia Kristeva ـ بذور اللاروائية . (٣٧) وتجدر الإشارة إلى أن النقد المعاصر حول النص الكلاسيكى قد انتهى إلى اكتشاف وجود تحولات وتقلبات وأنماط تحويرية ـ داخل هذا النص ـ تبدو أليفة له ولصيقة به بدرجة أساسية . وهناك دائما داخل الرواية ككل تعارض بين الواضح والمعضل ، بين المفهوم والغامض . و سيبقى الضحك ـ الذى عن طريقه يبقى النص الكلاسيكى الغامض والمعضل فى حالة لا فعالية ضمانا لأن يكون مفهوما ـ موجودا جنبا إلى جنب ـ بطريقة متعارضة ـ مع الضحك المتولد من داخل هذا الغامض والمعضل . ومع ذلك فقد يغزو السرد المنحرف النص الكلاسيكى بطريقة كوميدية بالرغم من سخرية النص منه . ومن النادر أن يوجد نص كلاسيكى أو نص غير كلاسيكى بطريقة قاطعة وحاسمة ؛ ومن النادر أيضا ـ بناء على ذلك ـ أن يغيب أى من نوعى الضحك اللذين وصفناهما من أى رواية غيابا كاملا .

• هوامش

(١) George Meredith, An Essay on Comedy, London, Constable, 1913, p. 81-2.

(٢) Id., p. 88.

(٣) Id., p. 90-1.

(٤) Id., p. 91.

(٥) Id., p. 89.

(٦) Id., p. 89-90.

(٧) Roland Barthes, The Pleasure of the Text (trans. R. Miller), New York, Hill and Wang, 1975, p. 3.

(٨) Phillippe Sellers, Logiques, Paris, Seull, 1968, p. 228. Translation mine.

(٩) Henri Bergson, Le Rire, Paris, Alcan, 1916, p. 27. Translation mine.

(١٠) لانحتاج هنا إلى أكثر من مراجعة فينجانس واك Finnegans Wake للوصول إلى مقياس نحدد به الفارق بين النص الكلاسيكى ونوع النص غير الكلاسيكى الذى سنعرض له بعد ذلك .

(١١) Erich Auerbach, Mimesis, (trans. W. Trask), New York, Doubleday, 1957, p. 305.

(١٢) Sigmund Freud, Jokes and their Relation to the Unconscious, (trans. J. Strachey), I. London, Hogarth Press, 1960, p. 195.

(١٣) Barthes, S/Z, Paris, Seull, 1970, P. 187. Translation mine.

(١٤) Id., P. 162.

(١٥) Arthur Koestler, The Act of Creation, London, Pan, 1970, p. 35.

(١٦) Id., p. 38.

(١٧) راجع أويرباخ عن الأسلوب والسرد فى رواية العملاق وبانتاجرول . (المصدر السابق «رقم ١١ ») ص ٢٤٤ .

(١٨) فى التفرقة بين النص الكلاسيكى والنص غير الكلاسيكى ، أتابع تمييز بارت بين النص الكلاسيكى والنص المحدود فى كتابه S/Z ، وأتابع كذلك تفرقته بين «نص المتعة » و «نص النشوة » فى كتابه «متعة النص » [أنظر رقم ٧] وهناك رغم ذلك أسباب واضحة لعدم متابعة بارت فى مصطلحاته ، فالنص المحدود قد يوحى أن المقصود فقط هو الرواية الجديدة (أو اللاروائية) فى فرنسا . و مصطلح «نص النشوة » له مغزى فى سياق الكتاب الذى ورد فيه ، لكنه ليس ملائما هنا . ولهذا اخترت الكتابة عن «النص غير الكلاسيكى » وأعنى به النصوص الحديثة فى مواجهة النصوص التقليدية ، ولكنى أيضا أهدف إلى أن يتضمن هذا التعريف بعض النصوص التى ظهرت فى القرن التاسع عشر (مثل رواية تريسترام شاندى) وبعض الأعمال القصصية التى كتبت قبل ظهور الرواية (العملاق وبانتاجرول) ويتحدد النص غير الكلاسيكى ـ بصفة عامة ـ بأنه النص الذى ينحرف فى جوانبه الأساسية عن معايير القص التقليدية . غير أن هناك فروقا فى الدرجة ـ درجة الانحراف ـ إذ إن بعض الروايات التجريبية تعد أكثر تقليدية بشكل جوهرى من غيرها ، ويظل فوكنر وفرجينيا وولف ـ مثلا ـ من أشد المخلصين لمفهوم القصة التصويرية ، وعلى ذلك تعد رواياتهما فى أساسها أقل قدرة على التحدى من روايات روب جرييه . وقد حاولت فى هذه المقالة أن أشير بكثرة إلى ما أعتبره نماذج للنص غير الكلاسيكى .

(١٩) Gerard Genette, 'Frontiéres du Récit,' Figures II, Paris, Seull, 1969, p. 58-9. Translation mine.

(٢٠) Id.

(٢١) Id., p. 59.

(٢٢) Id.

(٢٣) Victor Shlovsky, Sur la Théorie de la Prose, (trans. Guy Verret), Lausanne, L' Age d'Homme, 1973, p. 211. English translation mine.

(٢٤) Koestler, op. cit., p. 77.

(٢٥) Sellers, op. cit., p. 271. Translation mine.

(٢٦) Id.

(٢٧) Jonathan Culler, Flaubert: The Uses of Uncertainty, London, Elek, 1974, p. 200-1.

(٢٨) Id., p. 201.

(٢٩) Barthes, The Pleasure of the Text, p. 6-7.

(٣٠) Jacques Derrida, Writing and Difference, (trans, A. Bass), London, Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 256.

(٣١) Michel Foucault, The Order of Things, (translated from the french), London, Tavistock, 1974 p. XV.

(٣٢) Id., p. XVII.

(٣٣) Id.

(٣٤) Culler, op. cit.

(٣٥) أنظر على سبيل المثال Marthe Robert, L'Ancien et Le Nouveau: de Don Quichotte a Kafka, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1963; and Robert Alter, Partial Magic: the Novel as a Self-Conscious Genre, Berkeley, University of California Press, 1975.

(٣٦) Alter, Op. cit., p. 25.

(٣٧) Julia Kristeva, Le Texte du Roman, Mouton, The Hagne, 1970, p. 1756.